Святуха О.П.

К ВОПРОСУ О РУССКИХ НАДГРОБНЫХ ПОРТРЕТАХ ХУП ВЕКА /ИСТОКИ И КОМПОЗИЦИЯ/.

Проблемы русского искусства ХУП века в последние десятилетия привлекают пристальное внимание искусствоведов. Среди многих аспектов исследования темы вопросы о возникновении и становлении в русском искусстве нового жанра - портрета - занимают особое место. Однако исследованы эти проблемы еще далеко не в полной мере. Между тем портрет был первым жанром русской живописи в системе Нового времени. Появление портрета и осознание его как самостоятельного жанра являлось важным показателем тех изменений, которые происходили в русской культуре при переходе от Средних веков к Новому времени. В древнерусской живописи существовали предпосылки для его возникновения, но они могли развиться и дать начало новому жанру только тогда, когда произошли глубокие изменения в миропонимании, во всей системе ценностей человека ХУП столетия.

Задачи данной статьи достаточно узки: рассматривая лишь один тип русского портрета ХУП века - надгробные посмертные портреты - попытаться вскрыть "механизм" его формирования и на этой основе дать объяснение некоторым национальным особенностям ранних портретных форм в России.

Постановка проблемы возникновения портрета в русском искусстве была намечена еще в конце XIX - начале XX века в трудах Г.Д.Филимонова[I] и Ф.И.Буслаева[2]. В сочинении Г.Д. Филимонова "Иконные портреты русских царей" помимо иконо-

графических исследований ставились вопросы об истоках портретных изображений, отмечалась непосредственная близость произведений портретного жанра и образов святых в древнерусской живописи. О потенциальном стремлении русской иконописи к портретности писал Ф.И.Буслаев[3]. Не применяя понятия жанровой принадлежности, он указал ту область древнерусской живописи, которая послужила основой для создания портрета.

В последние годы усилился интерес к проблеме становления портретного жанра в странах славянской культуры и других, соседних с Россией стран, появились исследования, посвященные польскому, украинскому, литовскому портрету ХУП века[4]. Но единственной монографией о русском портрете допетровского времени до сих пор остается книга Е.С.Овчинниковой "Русский портрет ХУП века"[5], вышедшая в 1955 году. Этот значительный труд, разделы монографий П.А. Белецкого и Л.И.Тананаевой, глава книги О.С.Евангуловой[6] о русском изобразительном искусстве первой четверти ХУШ века, статьи этих же авторов, а также статьи С.Б.Мордвиновой[7] раскрывают только часть вопросов, связанных со спецификой развития портретного жанра в России. В частности, собственно композиции портрета, как правило, уделяется недостаточно внимания.

Важнейшую роль в разработке проблемы генезиса портретных форм в русском искусстве играет книга Г.К.Вагнера "Проблема жанров в древнерусском искусстве"[8]. Впервые обосновав существование жанров в древнерусской живописи, Г.К. Вагнер показал зависимость каждого типа иконографической схемы от ее жанровой принадлежности, следовательно, от за-

ложенного в ней содержания и ее функционального назначения. Таким образом, была выявлена жесткая зависимость функции и формы, в которой эта функция наилучшим способом /а в Средние века - и единственно возможным/ разрешалась.

Теория жанров в древнерусской живописи позволила четко определить исходные жанры - персональный и ктиторский - которые послужили истоками возникновения портрета. Но так как каждому жанру были присущи определенные законы композиционного построения, то можно выделить две основные композиционные схемы этих жанров и далее рассмотреть, каким образом осуществлялось их взаимодействие при возникновении нового самостоятельного жанра.

Наиболее ранние из дошедших до наших дней портретов - это изображения Федора Иоанновича /1586 г./, Михаила Васильевича Скопина-Шуйского /1610-е г./ и портрет Иоанна IУ /вторая четверть ХУП в./[9]. Портреты Федора Иоанновича и Скопина-Шуйского до 1894 года находились в Архангельском соборе Московского кремля, над гробницами изображенных лиц, что позволило исследователям определить их как надгробные и предположить их участие в погребальном обряде[10]. На портрете Скопина-Шуйского вверху помещен образ Спаса Нерукотворного, в портрете же Федора Иоанновича Спаса возможно, закрывает надпись, сделанная в более позднее время. Изображение Спаса Нерукотворного считается непременным компонентом надгробного портрета, одним из его определительных признаков.

Портрет Иоанна IУ, по мнению современных исследователей, не мог быть надгробным. Л.И.Тананаева считает, что данный портрет из Датского Национального музея, возможно, является копией с надгробного портрета царя, аналогичного двум

известным надгробным изображениям, или же написан самостоятельно, но с использованием композиционной схемы надгробных портретов[II]. В таком случае в данной статье он может лишь затрагиваться как типологически сходный. Все портреты отличает единство композиционного решения - это оглавые изображения в 3/4 развороте - и одинаковая техника исполнения.

В мировой истории развития изобразительного искусства ранние формы существования жанра портрета /или "предпортрета" как называет их В.Н.Топоров[I2]/ связаны с заупокойным культом[I3]. Известно немало таких примеров "портретных" произведений, от египетских масок и скульптурных изображений, коптских надгробных стелл и фаюмских портретов до хронологически наиболее близкого к русскому /а точнее современного ему/ польского сарматского надгробного портрета. Однако по своим композиционным особенностям ранний русский надгробный портрет существенно отличается от всех известных форм такого рода изображений прежде всего тем, что вместо обычного фасового или почти фасового в раннем русском портрете можно видеть лишь 3/4 разворот головы. Кроме того, полностью исключается возможность какого-либо контакта портретного образа и зрителя.

Портреты Федора Иоанновича и Михаила Васильевича Скопина-Шуйского должны рассматриваться во взаимосвязи с циклом росписей Архангельского собора. Только поставив их в этот ряд, можно найти объяснение некоторым их композиционным особенностям.

Традиция помещать изображение умершего рядом с его гробницей существовала на Руси гораздо ранее ХУП века. Первоначально в русском искусстве надгробные изображения

создавались в рамках иконописных жанров и выполняли несколько различных функций. В.М.Сорокатый в своей статье "Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского кремля"[14] дает краткую, но очень емкую характеристику истории развития традиций надгробных изображений и выделяет несколько этапов, предшествовавших появлению фрескового цикла Архангельского собора. Вначале это, возможно, были иконы соименных святых, перенесенные в усыпальницу русских царей из Благовещенского собора. Над гробницей такая икона выполняла функции надгробной, но и сохраняла значение местной, поклонной /т.е. существовала как м о л е н н ы й о б р а з/. Следующим этапом было возникновение типа посмертной иконы, где рядом с соименным святым помещалось "портретное изображение" умершего, а в верхней части появилось изображение Спаса Нерукотворного.

Внутри этого типа также продолжалось развитие композиционных форм: если раньше и святые, и князья могли быть написаны в одностороннем повороте, стоящими один за другим, тогда как Спас помещался в противоположном верхнем углу /как, например, на надгробных иконах князей Ивана Борисовича Рузского и Федора Борисовича Волоцкого начала XVI в. из Иосифо-Волоколамского монастыря/, то в более поздних иконах фигуры князя и соименного святого поставлены в развороте друг к другу, Спас же находится в центре вверху.

В том случае, когда патрональная икона использовалась в качестве надгробной, ситуация предстояния самого умершего Богу как бы подразумевалась, осуществлялась лишь в символическом плане, но когда князь был написан на доске вместе со своим святым и со Спасом наверху, эта ситуация предстояния уже была выражена в зримых формах.

Цикл фресок в нижнем ярусе Архангельского собора стал следующим шагом на пути к портретному жанру. На южной стене представлен ряд фигур усопших князей, они обращены в одну сторону /в сторону алтаря/, их руки также подняты в моленном жесте, но изображение святого, который был посредником между человеком и Богом, помещено в верхнем углу рядом с каждым из князей и по масштабу гораздо меньше княжеской фигуры.

С точки зрения жанровой типологии все перечисленные варианты надгробных изображений являются произведениями ктиторского жанра. Но в данном случае особенно сильно проступает взаимосвязь ктиторского и деисусного жанров. Ряды княжеских фигур соотносятся с деисусной композицией не только иконографически, но и в смысловом плане - идея моления о заступничестве была очень важна для заупокойного культа. Если же первоначально на иконе писался лишь образ соименного святого, затем - совместно усопшего и его святого, равных по масштабу, то во фресках Архангельского собора фигуры князей гораздо крупнее. образов святых и, главное, доминируют композиционно.

Однако такие изображения еще полностью укладываются в рамки средневекового сакрального искусства. По сути, центральной идеей их являлось не отображение портретных черт, хотя это было важно, но сам запечатленный факт вечного предстояния Богу. Вероятно, не случайно во всех надгробных произведениях фигуры представлены в полный рост, тут важен был и значимый жест. Композиционная схема ктиторского жанра предопределяла именно такое значение образа. Но те изменения, которые происходили внутри жанра на протяжении XVI - XVII веков, вплотную подводят к возникновению портрета.

Другой основой для становления портрета являлся персональный жанр в древнерусской живописи, и, прежде всего, тот ряд произведений, которые непосредственно были связаны с заупокойным культом. Это, как указывает Л.И.Тананаева[15], были иконные доски с"портретным" изображением канонизированного святого и надгробные пелены. Иконные доски клались на гроб умершего, а затем могли использоваться как моленные образы и находиться в других местах. Кроме того, нельзя оставить в стороне скульптурные изображения святых на крышках рак[16]. По своему композиционному построению они также относятся к персональному жанру. Шитые надгробные пелены, как,например, покров Сергия Радонежского /20-е годы ХУ в., Загорский музей-заповедник/, покров Кирилла Белозерского /ХУI в./, Иосифа Волоколамского /1687 г. оба из ГРМ/ показывают святого в полный рост, фронтально, т.е. так же, как на иконах персонального жанра. Деревянные резные крышки рак святых /например, Евфимия Новгородского, ХУI в., Антония Римлянина, 1573 г./, серебряные раки царевича Дмитрия и митрополитов из Успенского собора повторяют ту же композиционную схему, но уже в скульптуре. Обязательным являлся также и жест руки, но в этом случае - благословляющий.

Функции таких произведений заключались прежде всего в том, чтобы сохранить портретные черты погребенного, причисленного к лику святых. Но с такими феноменами мировой культуры, как коптские и римские надгробные барельефы или египетские рельефные саркофаги русские пелены и скульптурные раки могут соотноситься лишь весьма отдаленно, хоть по композиции и по своим задачам сохранения портретности кажутся наиболее близкими им. У русских надгробных изображений существовала еще одна не менее важная функция - функция

моленного образа. При всем значении культа предков, обожествлении правителей , ни египетские, ни римские или коптские посмертные "портреты" не выполняли роли иконы, не служили посредником между человеком и божественной истиной. В русской культуре ХУ - ХУП веков та же композиционная схема несла иное, вполне самостоятельное значение. Жанровая форма накладывала на изображение определенное содержание, ибо сама форма была чрезвычайно содержательна и именно она, наряду с изобразительными приемами, заключала в себе идею святости, принадлежности к иному, духовному миру. Эта идея становилась основой любого моленного образа и носила явно внеличностный характер / что в какой-то степени противоречит первоначальной идее портрета - "протопортрета" - закрепчерт определенной личности/.

Кроме того, в древнерусском надгробном изображении жанровая форма сохраняла еще и явно выраженный иерархический характер: причисленный к лику святых мог быть написан в схеме персонального жанра, усопшие же русские правители - в ктиторском жанре, хотя сам факт их запечатления на иконе или фреске придавал образу сакральные черты.

Две эти линии надгробных изображений привели к появлению в конце ХУI - начале ХУП века первых произведений, которые несомненно относятся к новому жанру портрета. Каждая из них оказала свое влияние и на уровне композиционного построения, и на уровне содержания образа.

В обоих известных надгробных портретах - Федора Иоанновича и Скопина-Шуйского - повторяется 3/4 поворот головы. Такой поворот характерен для ктиторского жанра, он изначально предполагает обращенность персонажа к некой центральной смысловой фигуре. Ктиторы и фигуры деисусных рядов они

связаны с центром композиционно, они прямо обращались к Божеству. В надгробных п о р т р е т а х эта центральная фигура отсутствует, но вверху дается изображение Спаса и, таким образом, еще сохраняется соотнесенность персонажа и Божества. Но соотнесенность эта уже умозрительная, в композиции прямо не выраженная. В портрете же Иоанна IУ, который не был надгробным, такой смысловой центр отсутствует.

Ни в одном из живописных или гравированных портретов ХУ века, выполненных русскими художниками и дошедших до наших дней, нет фронтального разворота головы или фигуры. Изображение лица почти в фас встречается, однако, на золотой наградной монете Алексея Михайловича[17]. Но это, кажется, единственный известный случай.

Контакт зрителя с иконой персонального жанра /моленным образом/ -это прямое, непосредственное, интимное общение человека со святым, и условия его предопределены всем композиционным строем иконы. По-иному осуществлялся контакт зрителя с изображением ктиторского или деисусного жанра: здесь происходило как бы включение его в общее моление предстоящих, обращенное к Богу. Незамкнутая композиция предполагала какое угодно длительное продолжение ряда. Но изображения фигуры, выполненной по законам ктиторского или деисусного жанров, в средневековой живописи никогда не существовали и не воспринимались сами по себе, отдельно от общей композиции сцены предстояния. Вырванные из контекста, они в значительной степени теряли заложенный в них смысл.

В средневековом искусстве, каноническом по своему типу, существовала жесткая взаимосвязь композиционной фор-

мы и содержания. Знаковый уровень древнерусского искусства был очень высок, и традиции прочтения того или иного знака /в данном случае знаком являлась сама композиция произведения/ имели многовековую историю. В связи с этим можно предположить, что у средневекового зрителя вырабатывались навыки почти мгновенного опознания иконографической схемы того или иного типа. Соответственно, должна была сразу возникать и определенная направленность духовных переживаний.

Но в первых русских портретах изображение, построенное по схеме ктиторского жанра / 3/4 разворот, отсутствие прямого контакта со зрителем, подчиненность смысловому центру/переносится в ситуацию, соответствующую жанру персональному: оно становится главенствующим, занимает центральное положение, а образ Спаса Нерукотворного перемещается наверх и по масштабам становится значительно меньше, чем лик человека. Композиционная и психологическая связь Спаса и"предстоящего" исчезает, остается лишь связь умозрительная.

В произведении нового портретного жанра перед зрителем возникает довольно простая с точки зрения человека культуры Нового времени композиционная схема /восприятие одной фигуры, помещенной в центре, можно условно назвать простым по сравнению с восприятием многофигурной сцены/. Но эта новая схема совмещала в себе элементы ктиторского и персонального жанров и в то же время отличалась от них обоих. Происходило совмещение двух жанровых формул, каждая из которых обладала собственным значением. И такое совмещение было не механическим, осуществлялись не просто наложение одной формулы на другую, но их синтез. Зритель должен был сопоставлять

и переносить свойства обоих типов на портретный образ. Здесь получал развитие характерный для нового типа художественного мышления метафорический принцип: происходил перенос свойств одного предмета /а в данном случае жанра/ на другой, их переосмысление. Метафора существовала в скрытом виде, возможно, срабатывала на подсознательном уровне.

Совмещение в одном произведении двух жанровых структур размывало границы иерархической системы изображений. Утверждение значения человеческой личности, без чего невозможно было бы появление жанра портрета, в русской культуре XVII века совершается путем сакрализации личности, и в первую очередь, личности царя[18]. Резко возросшее индивидуальное самосознание в XVII столетии еще отливается в религиозные формы[19]. Не случайно, что почти все известные портретные изображения в русском искусстве до 80-х годов XVII века - это изображения царских персон и патриархов. Исключение составляет портрет М.В.Скопина-Шуйского, но,как указывает Е.С.Овчинникова, агиографические повести XVII века, посвященные личности Скопина-Шуйского, стремятся доказать, что он, подобно великим московским князьям и царям, ведет свой род от Александра Невского[20].

Исследователи обычно отмечают сходство русского и современного ему польского сарматского надгробного портрета[21]. Но вопрос о влиянии польского портрета на русский надгробный или же вопрос о заимствовании самой идеи использования портретных изображений в погребальном обряде остается открытым. Как нам кажется, тип надгробного портрета на Руси мог возникнуть независимо от польских влияний, повинуясь собственным законам развития; во всяком случае, принципы сложения этого типа были иными, чем в польском искусстве.

Ближайшей аналогией польского надгробного портрета считается фаюмский портрет. Действительно, их иконографические схемы в основном совпадают, во многих случаях они делают возможным прямой контакт образа со зрителем. Композиционные же особенности русского портрета говорят о том, что своими корнями он уходит в средневековое искусство русской иконописи. /Тогда как фаюмский портрет сам стоял у истоков иконы./

3/4 поворот головы закрепился в новом портретном жанре на Руси уже начиная с первых надгробных портретов. Такой лицевой угол к тому же наилучшим образом передавал сходство, вероятно, этим объясняется большая распространенность такого поворота не только в русской, но и в мировой живописи. Процесс становления жанра в русском искусстве в определенной степени сходен с общеевропейским. Происхождение западноевропейского портрета из изображений донаторов показано, в частности, в работах И.Е.Даниловой[22]. В европейской живописи также можно найти портретные произведения, которые по своей композиционной схеме сходны с изображениями донаторов /особенно в искусстве Северного Возрождения/. Однако, если в европейской живописи Нового времени встречаются портретные изображения и в профиль, и в фас, то в русском портрете XVII века они неизвестны /исключая вышеназванное изображение на медали Алексея Михайловича/. Существование традиций иконописных жанров, "жанровая этикетность", как нам кажется, делало распространение изображений в фас неприемлемым для русского портрета в период его становления.

Первые надгробные портреты по своим функциям были в первую очередь портретами мемориальными. Обладающие сакральными чертами, связанные с иконописными традициями создания и восприятия образа, они, на наш взгляд, могут быть

выделены в особую подстадию развития портретного жанра в России.

В дальнейшем надгробный портрет сильно трансформируется. Созданный в 1680-х годах портрет Федора Алексеевича, также помещенный в Архангельском соборе над гробницей, имеет в своей основе уже иную схему, следовательно, приобретает и иную смысловую окраску. Развитие жанра портрета в поясных и погрудных портретах Титулярников, в изображении царей в рост на конклюзиях закрепило иную композиционную формулу и обязательную атрибутику. Все это перешло в посмертный надгробный портрет, придав образу черты репрезентативности. В конце XVII века надгробный портрет как особый тип исчезает, уступив место иным формам развития жанра.

Законы сложения портретного жанра в русском искусстве не были абсолютно уникальными, но имели свою специфику, связанную с особым каноническим типом восприятия произведений искусства. И то, что на Руси именно в портретном жанре впервые проявились черты культуры Нового времени, предопределило особое место этого жанра в национальной живописи, и во многом - весь последующий ход развития русского искусства.

1. Филимонов Г.Д. Иконные портреты русских царей. // Вестник общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. 1874-1876. Вып. 6-12.

2. Буслаев Ф.И. Сочинения. Т. I-II. СПб., 1910.

3. Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи. Соч. Т.I; Древнерусская борода. Соч., Т. II.

4. См.: Тананаева Л.И. Сарматский портрет. // Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979; Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. Л., 1981;

5. Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве XVII в. М., 1955. Из работ зарубежных авторов см.:

6. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVII в. Проблема становления художественных принципов Нового времени. М., 1987.

7. Евангулова О.С. Портрет петровского времени и проблема сходства. // Вестник Московского университета. Сер. 8 . История. 1979, № 5, С. 69-82; Тананаева Л.И. Портретные формы в России и Польше в XVII в. Некоторые связи и параллели. // Советское искусствознание 1981 (I). М., 1982., С. 85-125.; Мордвинова С.Е. Парсуна, ее традиции и истоки. Автореферат канд. дис. М., 1985; Чубинская В.Г. Новое об эволюции русского портрета на рубеже XVII-XVIII вв. // Памятники культуры. Новые открытия. М.,-Л., 1984, С. 317-329.

8. Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.,1974.

9. В статье принята датировка, предложенная П.А.Белецким. См.: Белецкий П.А. Указ. соч.

10. См.: Белецкий П.А. Указ. соч.; Тананаева Л.И. Портретные формы...

II. Тананаева Л.И. Портретные формы... С. 110.

12. Топоров В.Н. Тезисы к предыстории"портрета" как особого класса текстов. // Исследования по структуре текста. М.,1987.С.278-288

13. "Идея "портрета" возникает и (или актуализируется перед лицом с м е р т и как овеществляющей силы забвения) отсюда постоянная связь "предпортрета" с заупокойным культом, рутиалом похорон и жертвоприношений. Складывающиеся представления об искуплении и посмертной жизни в целом дают весьма сильные и плодотворные импульсы для становления портрета." Топоров В.Н. Тезисы... С. 279. См. также:

I4. Сорокатый В.М. Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля. // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции. М., 1977. С. 405-420.

I5. Тананаева Л.И. Портретные формы... С. II7. См. также: Белоброва О.А. Портретные изображения Дионисия Зобниновского// Сообщения Загорского Музея-заповедника, 1960, №5, прим. к С. I77.

I6. О русской надгробной скульптуре см.: Плешанова И.И. Резные фигуры "старцев" в собрании ГРМ // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1974. М., 1975. С. 271-284.; Ермонская В.Б. , Нетунахина Г.Д., Попова Т.Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI- начала XX вв. М., 1978.; Козлова Е.А. Древнерусская скульптура. М., 1979.

I7. См.: Спасский И.Г. Русская монетная система. Л., 1970.,С.132.

I8. См.: Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен.// Художественный язык средневековья. М., 1982., С. 201-235.

I9. См.: Плюханова М.Б. О некоторых чертах личностного сознания в России XVI в.// Художественный язык средневековья. С. 184-200.

20. Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве XVII в. С. 65.

21. См.: Белецкий П.А. Указ. соч., Тананаева Л.И. Указ. соч.

22. Данилова И.Е. Портрет в европейской живописи XV - начала XX вв. М., 1975; Данилова И.Е. Портрет в итальянской живописи кватроченто.// Искусство Средних веков и Возрождения. С. 204-213.